

Article

« Noxon et Eisenstein : le langage et la structure filmiques du théâtre radiophonique »

Howard Fink

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 9, 1991, p. 89-111.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041127ar>

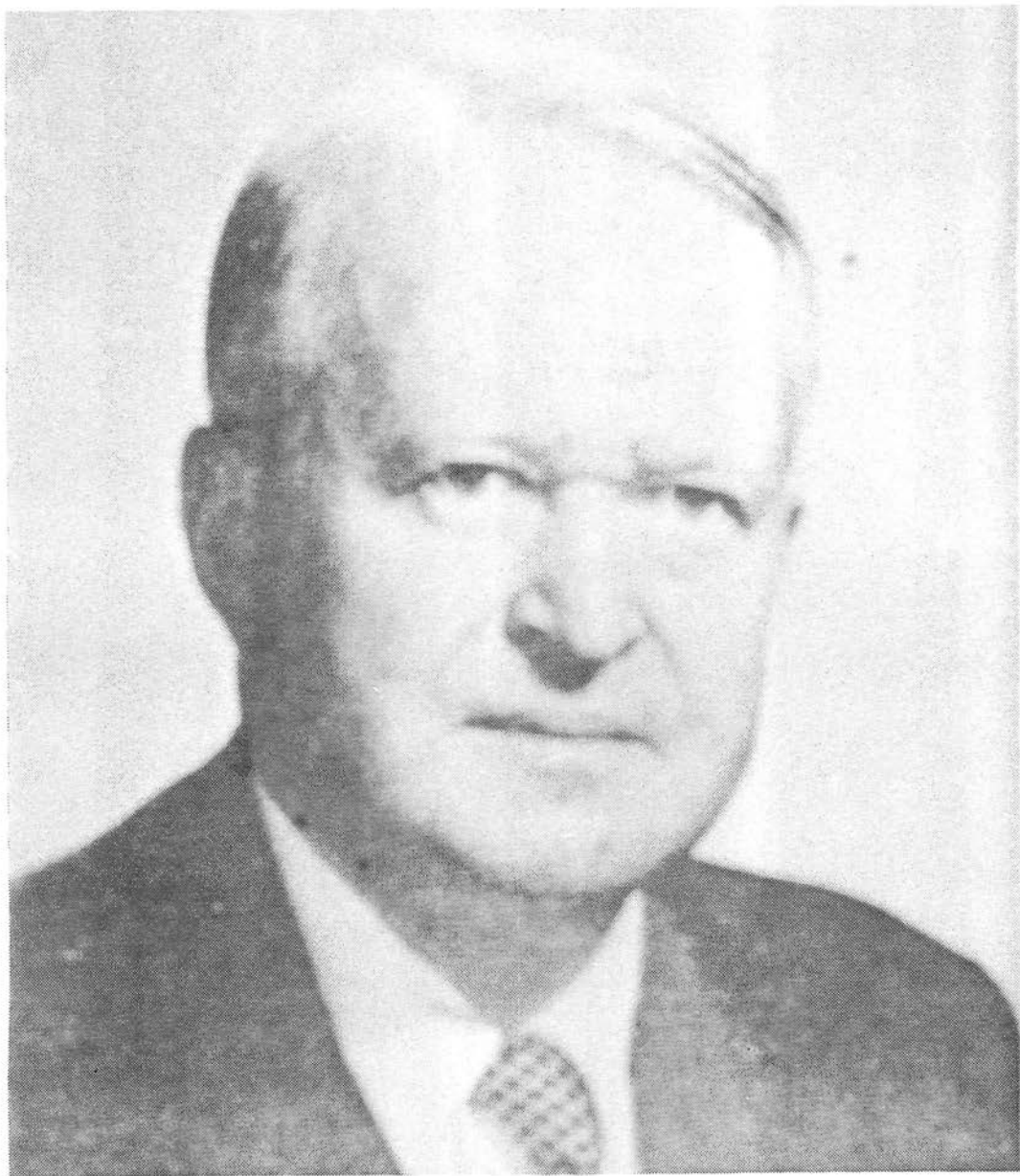
DOI: 10.7202/041127ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

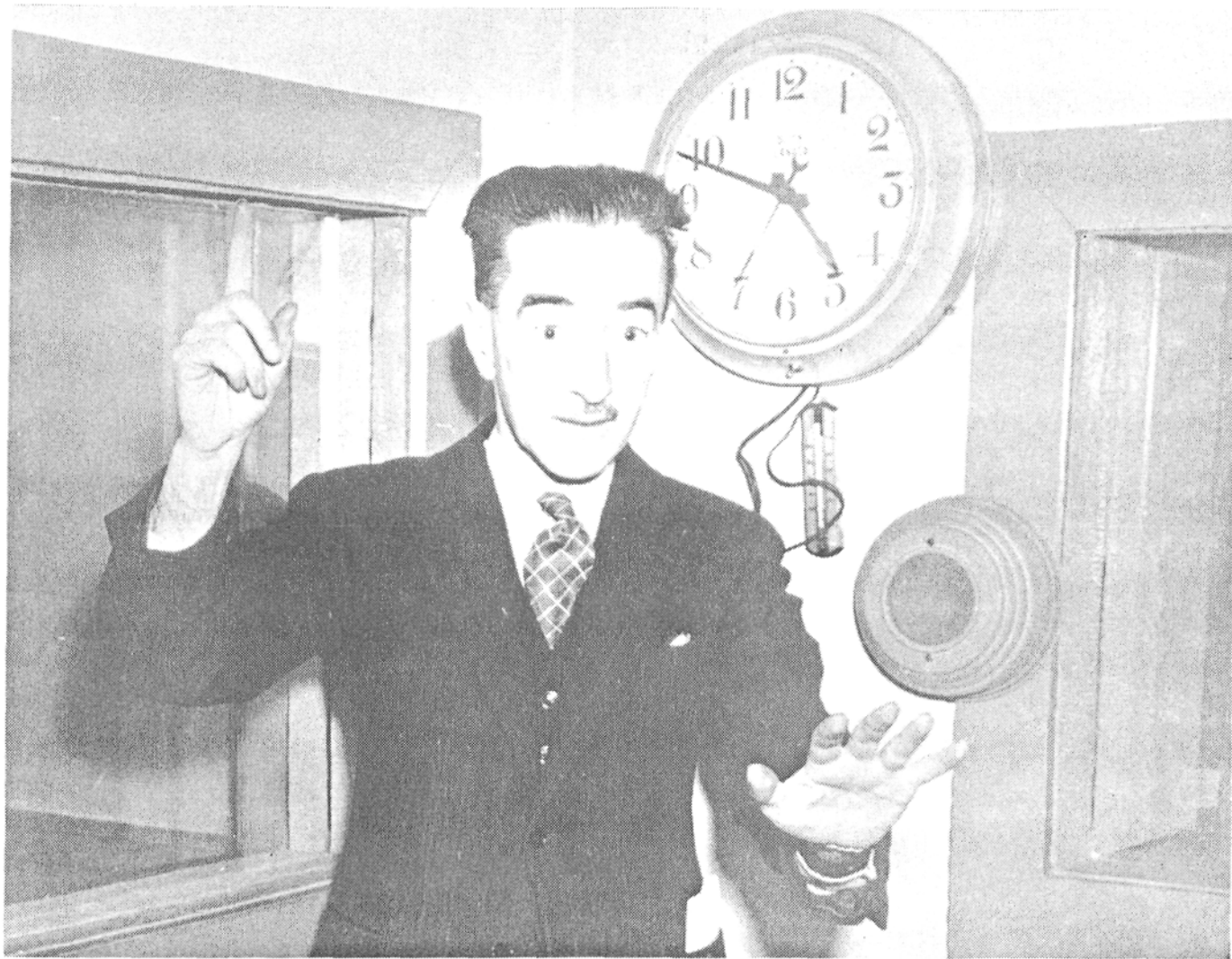
Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



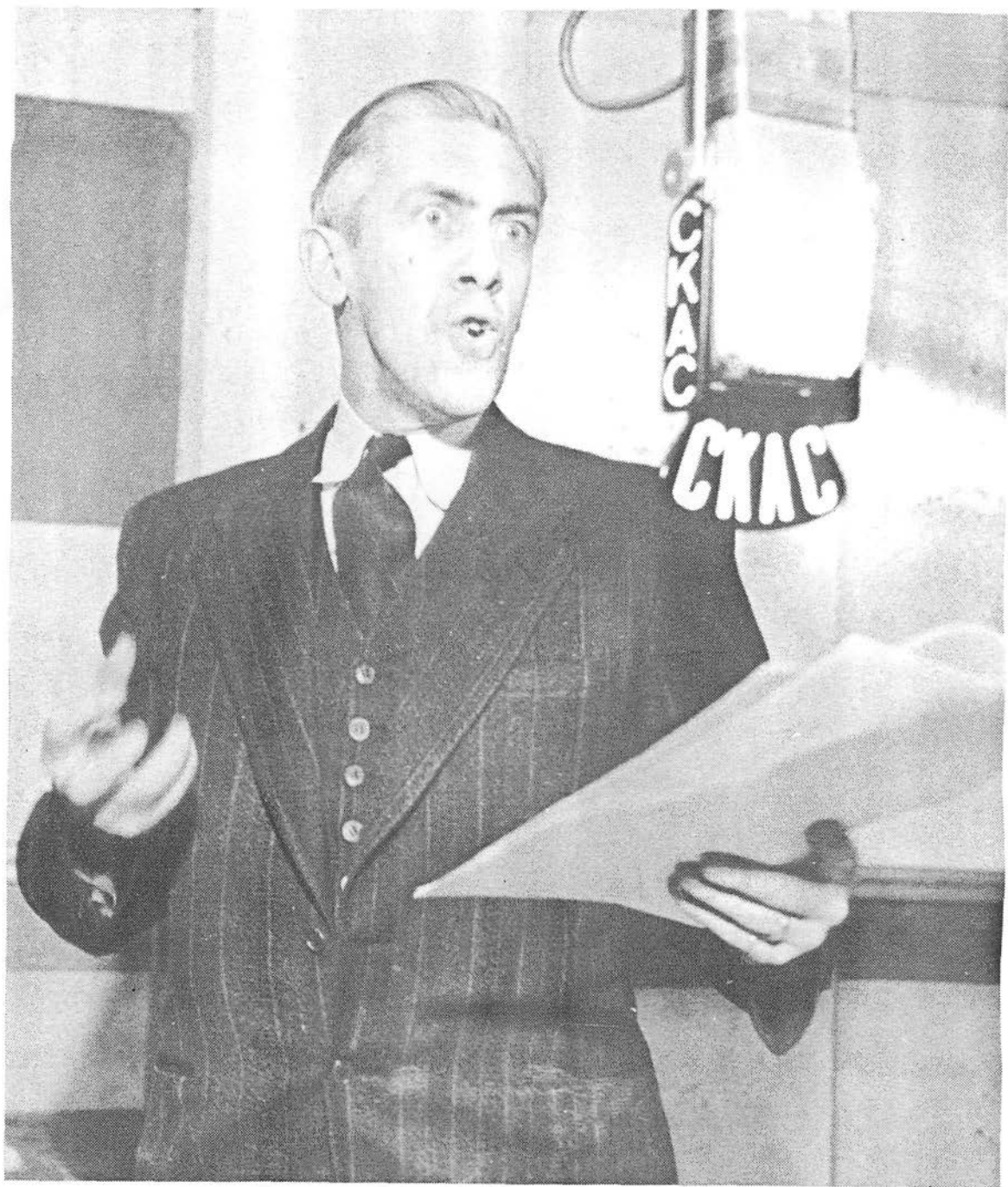
Gerald Noxon.



Andrew Allen en 1948. (Photo Rice & Bell.)



Lucien Thériault, réalisateur de *Jeunesse dorée*, de *Vie de famille*, d'*Un homme et son péché* et de *la Fiancée du commando*, à Radio-Canada.



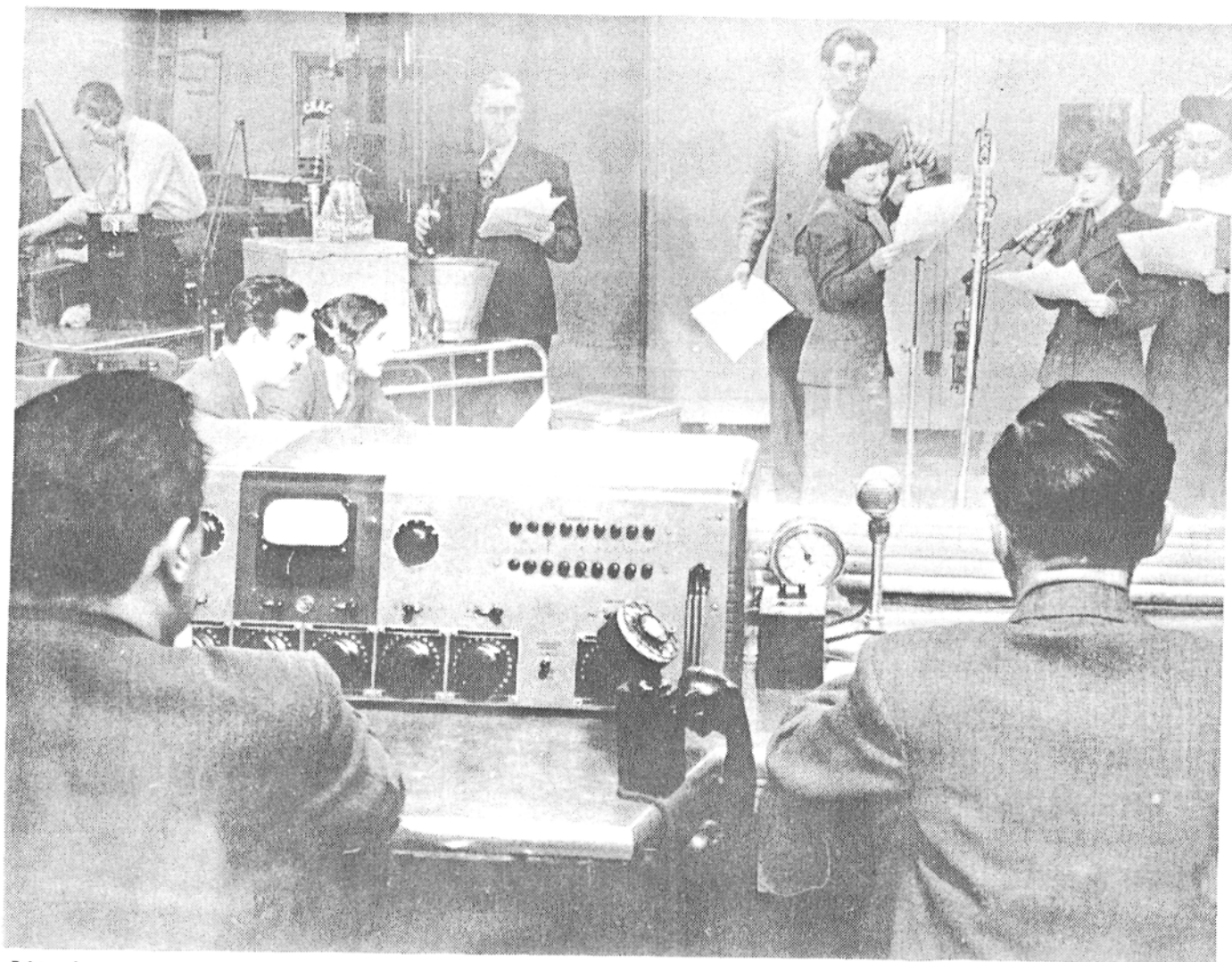
Roland Bédard, dans *Faubourg à m'lasse*.



L'équipe d'*Un homme et son péché*. De gauche à droite: Mia Riddez; un technicien; Lucien Thériault, réalisateur; Estelle Mauffette; Claude-Henri Grignon, auteur, recevant une plaque souvenir d'un représentant des commanditaires; Hector Charland; Fred Amireault; René Lecavalier; Maurice Gauvin; François Bertrand;; Claude Sutton.



L'équipe des réalisateurs dramatiques de Radio-Canada (1954). De gauche à droite: Raymond David, Marc Thibault, Guy Beaulne, Bruno Paradis et Noël Gauvin. (Photo Jac-Guy.)



L'équipe de *Faubourg à m'lasse*. De dos: un technicien; Claude Sutton, réalisateur. Assis: Yves Vézina, bruiteur; Mario Verdon; Pierre Dagenais, auteur. Debout: Roland Bédard, Jean Lajeunesse, Germaine Le Myre, Shirley Bruce et Nini Durand, comédiens.



Ovila Légaré, Janine Sutto, André Treick, Henry Deyglun, Roland D'Amour, Rose Rey-Duzil et Édouard Woolley.
(Photo R. Gariépy.)



L'équipe de *la Famille Plouffe*. Jean Duceppe, Lise Roy, Émile Genest, Paul Guèvremont et Amanda Alarie entourant le réalisateur Guy Beaulne. (Photo Jac-Guy.)



Jean Dalmain, Jean Gascon et Gisèle Schmidt.

Howard Fink

Noxon et Eisenstein: le langage et la structure filmiques du théâtre radiophonique

Alors que les supports visuels sans piste sonore sont encore parfaitement valables après trente années de films sonores, nous ne saurions même imaginer qu'on puisse faire un film à partir d'une piste sonore sans supports visuels.

Stephenson & Debrix, *The Cinema as Art*.

Toutes les fois qu'une chose est complètement assimilée, c'est-à-dire lorsqu'elle est pleinement enracinée dans une culture donnée, elle peut être comprise au moindre signe ou à la moindre allusion; et partant, n'importe quel état de choses peut être suggéré de manière frappante au lecteur «un peu frotté de culture», même par le biais de la plus vague mention accessoire. Cette description indirecte est une façon de structurer une oeuvre par le truchement d'efforts de reconstitution dans l'imagination du lecteur.

Stanislas Lem, «Metafantasia», *Microworlds*.

Les meilleures pièces radiophoniques de Gerald Noxon sont complexes et produisent de puissants effets, mettant au jour ses remarquables talents de créateur. Encore qu'il soit difficile, pour décrire ces dramatiques, d'utiliser les termes traditionnels de la littérature et du théâtre! La meilleure explication des méthodes de Noxon, c'est peut-être

dans les techniques de filmage qu'elle réside. Pour mieux les comprendre, il y a lieu de les analyser sous l'angle du langage et des structures filmiques, et d'avoir à l'esprit que Noxon a gardé un contact étroit avec le média filmique tout au long de sa vie. Noxon a, en effet, consacré sa carrière, entre les années trente et soixante-dix, au cinéma, en qualité de cinéaste, théoricien, critique et chef-monteur, puis de professeur. Neuf années durant, toutefois, au cours des années quarante qui marquent l'«âge d'or» du théâtre radiophonique à la CBC, il a surtout écrit des pièces de théâtre pour la CBC acquérant, dans ce domaine, une réputation exceptionnelle. La plus forte influence qui a marqué les théories et la pratique filmiques de Noxon (ainsi qu'il le précise dans ses essais) a été celle de Serguei Eisenstein, le célèbre cinéaste russe dont les films et scénarios s'échelonnent des années vingt à la fin des années quarante. Je me propose ici de démontrer que les films d'Eisenstein, de même que ses essais théoriques, ont influencé Noxon non seulement dans le domaine du cinéma, mais plus particulièrement dans sa création pour le théâtre non visuel, c'est-à-dire dans ses pièces radiophoniques.

Le cinéma, qui se classe en tête des nouveaux médias du vingtième siècle, a créé un moyen d'expression nettement distinct, ainsi que des structures originales. Dès le milieu des années vingt, les concepts et les techniques d'Eisenstein, particulièrement son approche du montage, contribuèrent largement au succès et au développement du cinéma. Les écrits de Noxon témoignent à l'évidence qu'il se plongea avec enthousiasme dans l'oeuvre d'Eisenstein dès 1927. Si on compare les techniques du théâtre radiophonique de Noxon à la théorie et aux techniques cinématographiques d'Eisenstein, on en arrive à comprendre le langage et les structures novatrices de ses pièces pour la radio. Et, par voie de conséquence, le fait d'identifier ces influences d'ordre cinématographique peut aider à clarifier la nature et les stratégies de communication du théâtre radiophonique en général.

La crise économique des années trente et la Seconde Guerre mondiale vinrent coup sur coup contrecarrer les ambitions littéraires et dramatiques traditionnelles d'un bon nombre de nos auteurs (francophones aussi bien qu'anglophones). Ils durent se tourner vers le seul domaine économiquement rentable à cette époque: la radio. Des romanciers comme W.O. Mitchell, des poètes comme Earl Birney, et des profes-

sionnels de la scène aussi chevronnés qu'Andrew Allan, Rubert Caplan et Esse W. Ljungh trouvèrent du travail au CBC Drama Department, tandis que les auteurs canadiens-français se voyaient offrir, par Radio-Canada, des perspectives similaires d'emploi. Il nous est apparu logique de rechercher sur le plan technique les sources de l'art d'écrire des pièces pour la radio, aussi bien dans l'écriture de scénarios pour le théâtre que dans l'écriture de poèmes lyriques et de fiction. La formation de Gerald Noxon en cinématographie a différé fondamentalement de celle de la plupart des auteurs qui ont oeuvré au CBC Drama Department dans les années quarante et cinquante. La différence revêt une importance particulière, étant donné que Noxon était l'un des scénaristes de dramatiques pour la radio les plus talentueux et les plus expérimentés du groupe gravitant autour d'Andrew Allan, promu chef national de la dramaturgie radiophonique à la fin de l'année 1943. Quatre pièces de Noxon furent radiodiffusées en 1944 durant la première saison de cette prestigieuse série d'envergure nationale que fut *CBC Stage*. Plus d'une vingtaine de ses pièces furent produites dans le cadre de la série *Stage* au cours de ses sept premières années d'existence. On peut d'ailleurs soutenir que sa pièce *Mr. Arcularis* est, de toutes les pièces de la série *Stage*, celle qui restera sûrement inscrite dans les mémoires.

Gerald Noxon: éléments de biographie

Né en 1910, et fils d'un diplomate canadien qui fut souvent en poste à Londres, Noxon reçut ses premières années de formation en Grande-Bretagne. Dès l'âge de seize ans, il était admis à Cambridge. Mais il dut attendre d'avoir atteint l'âge réglementaire pour commencer ses études universitaires. Il partit donc à Paris où il séjourna pendant deux ans. C'est là qu'il noua contact avec nombre d'expatriés membres de la colonie artistique et il fit en sorte d'obtenir au moins deux tête à tête avec Serguei Eisenstein, de passage à Paris, dont la carrière de cinéaste et de théoricien était alors à son apogée. Noxon se mit également à l'étude des films d'Eisenstein et de ses essais originaux sur le langage et la structure filmiques (parfois même sous forme inédite). Il revint ensuite à Cambridge en 1928 et obtint une licence en français avec mention très bien du Trinity College en 1931. Parallèlement à ses études, il s'engagea dans le cinéma en participant à la coproduction d'un film sur Cambridge

et en fondant le ciné-club de Cambridge (le plus vieux d'Angleterre après le National Film Theatre de Londres), qui présentait les tout derniers films expérimentaux français, allemands et russes, dont ceux d'Eisenstein. Noxon a également fondé le périodique *Experiment* de Cambridge, qui publia plusieurs essais littéraires et critiques, dont certains des siens. Il écrivit aussi sur le cinéma dans *Cambridge Review*, *Close-up* et *Transition*; il fut aussi le monteur du film *Granta*. Il continua à manifester un intérêt soutenu pour les théories eisensteiniennes. D'ailleurs, ses propres essais filmiques furent souvent consacrés aux concepts et aux films d'Eisenstein. En 1929, lors du passage de ce dernier à Londres, Nixon se fit un devoir de l'inviter à Cambridge.

Une fois diplômé, Noxon devint rédacteur en chef du bulletin de l'Institut international d'enseignement cinématographique de Mussolini, à Rome. La propagande fasciste, prônée par l'Institut et son bulletin, ne tarda pas à dégoûter Noxon, qui revint en Angleterre pour travailler aux British State Documentary Film Units de John Grierson, dont le centre d'opération était à Londres. Plus tard dans les années trente, il fonda sa propre maison de production et produisit des documentaires pour la radio de la BBC, de même que l'adaptation pour le théâtre d'un roman de Tolstoï.

En 1939, l'ancien patron de Noxon, John Grierson, était invité au Canada pour y fonder l'Office national du film. Après le début des hostilités, Noxon se vit offrir en 1940 un emploi à l'ONF, dans la production de documentaires de guerre. Son activité filmique commença à s'essouffler en 1941 et il déménagea à Toronto pour y écrire et produire des documentaires dramatisés destinés à la radio de CBC. C'était la deuxième fois, dans sa courte carrière, qu'il passait du documentaire cinématographique au documentaire radiophonique. Et sa propension à appliquer des techniques filmiques au documentaire pour la radio s'explique en partie par sa maîtrise des technologies documentaires dans les deux médias. Noxon continua d'oeuvrer dans le docudrame pendant toute la durée de la guerre.

Dès le début de 1944, toutefois, Andrew Allan, qui avait déjà décelé le talent et l'expérience de Noxon, l'invita à participer, à titre d'auteur — c'était l'un des premiers du groupe — à la nouvelle série du *National*

Theatre of the Air et à *CBC Stage*. Entre 1944 et 1950, pendant «l'âge d'or» de la dramatique radiophonique au Canada, vingt-six des créations de Noxon furent produites par les principaux réalisateurs de dramatiques de la CBC; la plupart le furent par Allan pour la série *Stage*. En 1947, Noxon émigra aux États-Unis pour occuper un poste d'enseignant en cinéma et en radiodiffusion à l'université de Boston. Sa dernière pièce pour la radio fut écrite pour la saison 1948-1949 de *Stage*, bien que ses meilleures pièces aient été présentées en reprise jusqu'en 1955. Il instaura finalement le Graduate Film Studies Program à l'université de Boston, où il enseigna jusqu'à sa retraite à la fin des années soixante-dix. Il participa durant cette période à la mise sur pied et à la rédaction de plusieurs revues de recherche en cinéma et communication, et il écrivit nombre d'articles sur le sujet.

L'oeuvre de Noxon en théorie et production filmiques s'étale donc sur près de cinquante ans et sa carrière de dramaturge radiophonique dure neuf ans. Ses essais critiques confirment la forte influence qu'exerça sur lui l'oeuvre cinématographique d'Eisenstein.

L'influence d'Eisenstein

Né en Russie en 1898, Serguei Eisenstein est arrivé au film par le théâtre. Élève du célèbre metteur en scène Meyerhold, il entre au théâtre Proletcult de Moscou en 1923, d'abord en qualité de décorateur, puis de metteur en scène. Il tente un certain nombre d'expériences sur la scène, lesquelles s'éloignent toutes des styles d'interprétation traditionnels et de l'action de type aristotélicien, pour s'orienter vers les techniques théâtrales modernes. Cela impliquait, pour Eisenstein, le recours à la danse et au cirque, mais aussi la nécessité de se soustraire aux contraintes du manteau d'Arlequin et, tant qu'à faire, à l'édifice même du théâtre. L'une de ses productions bien connues, consacrée aux ouvriers, a d'ailleurs pour décor une véritable usine. Eisenstein tourna également un court métrage, à insérer dans une pièce d'Ostrovski, pour expliciter des sous-entendus difficiles à faire valoir sur scène (par exemple, un quidam «explosif» qui se métamorphose en canon). Il s'engageait ainsi vers ce nouveau média qu'était le cinéma.

Eisenstein participa à un grand nombre de projets de films au cours de sa carrière. Pour diverses raisons d'ordre politique et commercial, il ne mena effectivement à terme que cinq grands films, laissant le sixième inachevé. Il s'agit d'*Yvan le terrible*, son dernier film à grand déploiement. Tous les films d'Eisenstein étaient des documentaires financés par l'État soviétique, et chacun comportait un objectif didactique évident, pro-soviétique ou antinazi. Et dépit de cela, ce furent de véritables films de création par lesquels il réussit à mettre en pratique ses théories sur le média cinématographique. Et leur influence sur le monde du cinéma est sans commune mesure avec leur nombre. On se souviendra de *la Grève* (1924) et du *Cuirassé Potemkine* (1925). Il s'agit de films dans lesquels sont traitées, sous un angle mythologique, deux célèbres révoltes russes antérieures à la Révolution de 1917. Puis ce furent *Octobre*, grande épopée de la révolution bolchévique de 1917 — commandée pour en célébrer le dixième anniversaire — et, en 1929, *la Ligne générale*, un film de propagande qui idéalisait l'agriculture socialiste russe et ses politiques. Dans l'ombre projetée par l'imminence de la guerre avec l'Allemagne vers la fin des années trente, Eisenstein produisit son film à grand spectacle sur la bataille médiévale au cours de laquelle la Russie infligea une cuisante défaite aux chevaliers envahisseurs teutons (c'est-à-dire allemands). Il s'agit d'*Alexandre Nevski* (1938). Finalement, de 1941 à 1946, il travailla à sa seconde grande fresque historique sur la Russie, *Ivan le terrible*, dont la deuxième partie fut confisquée et la dernière jamais menée à terme. Après cela, il se consacra exclusivement à des activités d'écriture théorique et d'enseignement sur le cinéma, jusqu'à sa mort en 1948.

Bien sûr, Eisenstein était tout autant, dès le début de sa carrière, un théoricien du film, qu'un professeur de cinéma (à l'Institut soviétique du cinéma) et un cinéaste. Il fut aussi l'un des théoriciens du cinéma les plus influents de ce siècle, ayant publié plus d'une centaine d'articles sur les aspects théoriques et pratiques du cinéma, dont la plupart ont rapidement paru en anglais et en français. Le plus important des nouveaux concepts auxquels il s'intéressa fut le montage. Le montage désigne l'opération d'assemblage et de finition d'un film, opération conçue non pas comme un continuum chronologique et narratif, mais comme une série de prises de vues individuelles ayant un rapport filmique entre elles. Eisenstein s'opposait à Kuleshov pour lequel le but du montage était la

progression rythmique de prises de vues connexes. Chez Eisenstein, le montage visait à opérer la juxtaposition de prises de vues diverses et contrastées. Il répétait volontiers que «le montage, ça veut dire avant tout conflit» et soutenait que la juxtaposition dialectique de prises de vues discordantes (dans leur contenu, leur longueur, leur rythme, etc.) produisait un effet nouveau, correspondant à plus que la somme de ses parties: «[...] chacune, séparément, correspond à un objet, à un fait, mais leur combinaison correspond à un concept». Sa célèbre illustration de ce processus est la forme idéographique de la langue japonaise, dans laquelle les idéogrammes «eau» et «oeil» combinés signifient «pleurer»; «oreilles» et «porte» équivalent à «écouter»; «enfant» et «bouche» deviennent le nouveau concept «crier»; «oiseau» et «bouche» signifient «chanter»; «chien» et «gueule» équivalent à «aboyer» et enfin «couteau» et «coeur» signifient «peine». En d'autres termes, la juxtaposition par montage d'idéogrammes différents crée des significations nouvelles, plus abstraites, plus «intellectuelles» et même «imagistes», qui sont graphiquement «impossibles à représenter». «C'est, ajoute Eisenstein, en cela que consiste précisément le montage!» C'est cette conception qu'il propose, en principe, d'appliquer au cinéma. Ce type de montage par juxtaposition¹, avec sa production de nouvelles significations, est multiplié de façon exponentielle dans le cinéma muet, grâce au jeu des prises de vues, de la musique et des sous-titres. Les significations peuvent même être plus complexes dans les films sonores, où paroles et bruitage s'ajoutent aux divers éléments de montage.

Eisenstein parle de cette technique du montage comme du fondement d'une nouvelle «langue cinématographique» ou d'un nouveau langage filmique². Elle est plus que cela: le montage à la manière d'Eisenstein crée une nouvelle structure du film pris dans son ensemble, une structure qui n'est pas nécessairement une sorte de continuum d'ordre chronologique ou narratif, et qui vient altérer et souvent court-circuiter le temps réel (ce qu'Eisenstein qualifie de «dissymétrie du temps»). Le montage crée une structure nouvelle et originale, l'organisation filmique de ces

¹ Serguei Eisenstein, «The Cinematic Principle and the Ideogram», repris dans *Film Form*, Jaye Leyda (Ed.), New York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1949.

² Voir à ce propos son article «Film Language» repris dans *Film Form*.

juxtapositions par montage, qui raconte l'histoire en temps filmique. Cette structure est influencée par les objectifs documentaires et didactiques d'Eisenstein qui sont axés sur l'idéalisation de l'État soviétique. Cet impératif d'idéalisation l'a entraîné, au-delà de la simple présentation du réalisme persuasif du cinéma, jusqu'à l'adjonction de symboles et de paradigmes structuraux du mythe et de l'épopée. Cela a d'abord été la «mythologisation» de la récente Révolution, puis celle de la nouvelle agriculture marxiste et, finalement, le retour aux mythes russes héroïques d'*Alexandre Nevski* et d'*Ivan le terrible*. Avec la riche palette du langage filmique, des symboles et de la manipulation du temps, avec les structures didactiques, épiques, et avec la souplesse accrue du film par rapport aux autres médias, Eisenstein a su créer sa propre littérature cinématographique, des artéfacts filmiques aussi complexes et créatifs que les artifices utilisés dans tout autre média.

Noxon et l'héritage d'Eisenstein

Comme nous l'avons indiqué plus haut, c'est avec enthousiasme que Noxon a étudié et commenté par écrit la filmographie et les théories filmiques d'Eisenstein à compter de la fin des années vingt. Dans son article «We Have Films in England»³, il donne clairement à entendre qu'il considère les films russes supérieurs à ceux du cinéma français, allemand ou américain, et ceux d'Eisenstein comme les meilleurs de tous. Dans «Conflict in the Russian Cinema» (1930)⁴, Noxon laisse transparaître la conscience qu'il a de l'influence énorme qu'ont eue, sur les réalisateurs russes, les théories cinématographiques et l'enseignement d'Eisenstein. Tout au long de son premier essai publié en 1929 et intitulé «Temporal Distortion in the Cinema», il fait écho au concept eisensteinien de la «dissymétrie du temps»:

Depuis le tout début, la technique cinématographique a évolué dans le sens d'une certaine distorsion du temps,

³ Repris dans Gerald Noxon, *On Malcolm Lowry and Other Writings*, Waterloo, The Malcolm Lowry Review Press, 1987, pp. 55-56.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

s'écarter lentement mais sûrement des conceptions scéniques de distorsion du temps, afin de tirer parti des ressources inhérentes au nouveau média dramatique⁵.

Noxon termine cet essai par un exemple imaginaire qui laisse voir qu'il conçoit son sujet non seulement sous un angle théorique et critique, mais aussi en tant que créateur cinématographique:

Un homme est assis à son bureau, la tête dans les mains, entouré de tout l'appareillage d'une entreprise moderne. Il neige au dehors, le vent balaie les feuilles mortes en longues traînées dans la rue, le buste en marbre jaune d'un Apollon aveugle se dresse dans un coin. La flamme d'une chandelle vacille, ploie sous le courant d'air et s'éteint. L'homme repose mort sur une planche, cinquante mille administrateurs de banques s'avancent avec des couronnes qu'ils jettent sur sa dépouille jusqu'à ce qu'elle soit entièrement recouverte et comme ensevelie. Ainsi, le destin d'un individualiste pourrait-il être décrit en langue cinématographique, ainsi se présente le temps déformé par le cinéma⁶.

En l'occurrence, Noxon crée un montage à partir de deux prises de vues rapides: un capitaliste «individualiste» d'abord vivant, puis mort. Il y a bien sûr ici distorsion du temps, puisqu'a été supprimée la durée des derniers moments de l'homme entre les deux prises de vues.

Les premiers essais de Noxon font aussi nettement écho à d'autres aspects des théories filmiques eisensteiniennes publiées à cette époque, plus particulièrement aux détails essentiels du concept central du montage. Dans son «Cinematic Principle», Eisenstein explique en quoi sa version du montage diffère du concept traditionnel de Kuleshov. Le concept de ce dernier, selon Eisenstein, consiste en une «cémentation» de prises de vues connexes, un peu comme la cémentation de «briques [...]

⁵ *Ibid.*, pp. 36-37.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

selon un rythme approprié». Pour Eisenstein, au contraire, le montage consiste en une opposition organique ou en une alternance discordante de prises de vues:

La prise de vues, loin d'être un élément du montage, est une cellule de celui-ci. Tout comme les cellules, par leur division, créent un phénomène d'un autre ordre, l'organisme ou l'embryon [...] par quoi alors le montage et, par voie de conséquence, sa cellule, c'est-à-dire la prise de vues, se caractérisent-ils? Par le heurt, par le conflit de deux fragments en opposition l'un par rapport à l'autre. Par le conflit. Par le heurt⁷.

Dans «Conflict in the Russian Cinema»⁸ (1930), Noxon reprend les arguments avancés par Eisenstein dans «Cinematic Principle», de même qu'il adopte son langage technique. Ainsi que Noxon l'explique, la prise de vues fondamentale en matière de montage est envisagée par les disciples de Kuleshov comme:

Une unité dans le jeu de blocs d'un enfant. Avec un certain nombre de ces blocs, il est possible de construire un film en les agençant selon un ordre rythmique tout simplement. La prise de vues est ici considérée tout au plus comme un simple élément inerte de la séquence filmée. Eisenstein rejette avec fermeté cette conception théorique de la prise de vues. La prise de vues, selon lui, est une cellule ou composante organique active de la séquence vivante, et le rapport de l'une à l'autre de deux cellules ou prises de vues quelconques, n'est pas simplement un lien mais une forme bien déterminée de conflit entre les deux prises de vues en question⁹.

⁷ Serguei Eisenstein, *Film Form*, p. 37.

⁸ Article repris dans *On Malcolm Lowry and Other Writings*.

⁹ Gerald Noxon, *On Malcolm Lowry and Other Writings*, Waterloo, The Malcolm Lowry Review press, 1987, pp. 51-52.

Noxon montre ici qu'il a clairement saisi le concept «organique» du montage selon Eisenstein. Qui plus est, Noxon ajoute dans cet essai (comme il l'avait fait dans le précédent) un exemple fictif de conflit par montage, et démontre une fois encore qu'il envisage ces théories du point de vue d'un cinéaste rompu à la pratique.

On voit Hamlet s'avancer au ralenti pour assassiner son oncle pendant qu'à une vitesse folle, de son cerveau, nous parviennent distinctement les innombrables objections de son for intérieur contre l'acte qu'il s'apprête à perpétrer. L'interprétation d'une telle scène devrait faire ressortir le conflit sur le plan visuel entre la vitesse normale du déroulement de l'action et l'anormale distorsion du mouvement au ralenti. Il faudrait simultanément montrer le conflit entre l'ensemble de l'action visualisée et la pensée distinctement exprimée¹⁰.

Noxon offre ici une illustration claire des façons dont les éléments d'un montage peuvent provoquer un conflit, à savoir: dans leur durée et leur vitesse, dans leur mouvement, et dans leur opposition entre le visuel et le sonore.

Il ne faudrait donc pas trop se surprendre que, au début des années quarante, Noxon ait développé dans sa dramaturgie radiophonique un langage et une structure qui correspondent aux concepts cinématographiques d'Eisenstein. Ce qu'il intègre à son théâtre radiophonique des aspects théoriques et pratiques du cinéma eisensteinien, c'est d'abord et avant tout l'intelligence d'un média des beaux-arts à la fois nouveau et novateur. Il lui emprunte également l'acuité et le caractère direct du détail, le langage nouveau des juxtapositions par montage et des séquences, et la conception d'une nouvelle structure qui ne se limite pas à une progression d'ordre dramatique ou narratif, mais qui soit plutôt une progression organisée en toute liberté sur l'assemblage de diverses espèces d'information, par le biais du montage. Des quatre éléments d'expression inhérents au cinéma — le visuel, la parole, le bruitage et la musique — seul le visuel est absent dans le théâtre radiophonique. Noxon

¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

réussit toutefois à communiquer dans ses pièces un plein effet de réalisme, analogue à celui qu'arrive à transmettre le média filmique, et il le fait sans ambiguïté et avec une économie comparable. En radio, ceci a été rendu possible grâce à l'effet gestaltiste, par le truchement duquel l'auditeur, en recevant les indices sonores appropriés, pourvoit lui-même aux détails sensoriels manquants, y compris (et ceci est crucial) le visuel¹¹. En effet, la radio peut accomplir tout cela, et même avec une plus grande économie de moyens que le cinéma! Et Noxon met consciemment à profit le potentiel didactique d'une telle communication directe et émotive, de la même façon qu'Eisenstein l'avait fait dans ses films de propagande à grand spectacle. Par ces moyens, il donne une puissance didactique et une structure organique aux documents qu'il crée pour la radio.

En général, Noxon transpose dans le média radiophonique les effets du montage par le recours aux moyens suivants: alternance rapide de courtes scènes et conflit, tant à l'intérieur d'une même scène qu'entre des scènes différentes. Qui plus est, c'est selon une progression régulière échappant à l'ordre narratif, chronologique, logique, que se développent ses scènes et intrigues. Il y a des intrigues parallèles à alternance fréquente, avec retours en arrière et monologues intérieurs, et l'auditoire est confronté aux états d'esprit insolites des personnages, tant d'ordre interne que du point de vue d'une observation externe. Il arrive à l'occasion qu'on retrouve simultanément dans une même pièce jusqu'à quatre époques et lieux différents (d'ordre réel ou mental). On parvient à rendre encore plus complexes les effets du montage grâce aux possibilités qu'offre la mise en contraste, par montage, du bruitage et de la musique. Noxon a le don de créer pour la radio des pièces dont la structure organique emprunte précisément à ces matériaux en opposition.

¹¹ C'est de ce même phénomène qu'il est question dans l'extrait de Lem mis en exergue au début de cet article.

Exemples d'application

The People

Une lecture attentive de quelques-unes des pièces radiophoniques les plus ambitieuses de Noxon fait ressortir clairement l'influence d'Eisenstein. Dans la série *Our Canada*, la pièce intitulée *The People*¹² (1941) illustre la technique de montage radiophonique utilisée par Noxon à ses débuts. La pièce débute sur une note assez réaliste entre un jeune soldat en partance pour le front et un ami plus âgé. Ils se trouvent sur un chemin de campagne. Le soldat remet en question la nécessité d'aller se battre. L'ami tient lieu de narrateur dans cette pièce et tente de répondre à la question en évoquant les luttes menées par les Canadiens — depuis les premiers colons français jusqu'aux immigrants de fraîche date — pour bâtir ce pays et le défendre. Cette information est présentée au moyen d'une séquence faisant défiler rapidement de courtes scènes de l'histoire du Canada, que le narrateur commente sans faire la transition de l'une à l'autre. Le ton a une dimension épique, et les scènes sont plus rituelles que réalistes, ce qui confère au message une dignité et une importance un peu compassées. La musique martiale vient renforcer les effets émotifs et rituels, faisant contraste avec le caractère rural, dépouillé des éléments de l'introduction. Par ses qualités épiques formelles et l'appel rituel au patriotisme qu'elle renferme, la pièce *The People* évoque les qualités des films d'Eisenstein.

Pete Goes Home

*Pete Goes Home*¹³, l'une des premières de la série *Stage* d'Andrew Allan, montre comment Noxon exploite les techniques didactiques dans le cadre d'une formule non documentaire plus ambitieuse. Dans la première scène, au cours d'une bataille qui se déroule sur le front français, le soldat Pete tombe mortellement blessé. Il revient chez lui, aux États-Unis, mais sous la forme d'un fantôme, pour voir son meilleur ami — dans

¹² Voir Gerald Noxon, *The Road to Victory/Radio Plays of Gerald Noxon*, Howard Fink et John Jackson (Ed.), Waterloo et Kingston, Malcolm Lowry Press & Quarry Press, 1989 pp. 57-72.

¹³ *Ibid.*, pp. 93-110.

les bras duquel il a rendu l'âme — prendre sa place dans sa famille, prendre son emploi, et gagner le cœur de sa fiancée. Pete, une fois mort, peut rompre tout lien avec sa vie passée, et trouve réconfortante cette démonstration que la vie continue après la mort. Pete joue en quelque sorte le rôle d'un narrateur mais, tout comme dans la pièce *The People*, le narrateur omet de faire la transition ou d'expliquer la rapide succession des scènes, qui ont pour fonction principale d'accumuler progressivement l'information et les impressions, plutôt que d'assurer une continuité narrative. Les parallèles entre le passé de Pete et le présent de son ami tiennent plus du symbolique et du rituel que du réalisme. L'omniprésence de Pete, mi-fantôme et mi-narrateur, évoluant dans un monde fictif en dehors du domaine d'action immédiatement présent, de même que les retours à son histoire antérieure sont un exemple typique de la réalité multiforme de Noxon. À la toute fin néanmoins, tous les fils sont noués et un nouveau Pete, né de l'ex-fiancée de Pete et de son ami, recommence la vie antérieure du fantôme. La leçon rassurante de cette pièce, et de sa conclusion plus particulièrement, c'est que, malgré la mort et la guerre, le cycle de la vie recommence à l'infini et que les morts s'incarnent à nouveau dans leurs survivants. Le message de cette pièce se trouve fortement renforcé par son caractère direct, émotif, et ses qualités sur les plans épique et rituel.

Crossing at Jumièges

Dans une autre pièce de Noxon remontant aux dernières années de la guerre et intitulée *Crossing at Jumièges*¹⁴, Noxon pousse plus loin son expérimentation du rituel et des symboles grâce aux personnages et à l'intrigue. Cette pièce met en cause un soldat canadien qui trouve la mort en traversant la Seine, à la hauteur de Jumièges, lors de l'invasion de la France en 1944. C'est une pièce à saveur poétique, manifestement plus formelle par la technique et plus épique par l'effet que les dialogues réalistes caractérisant Noxon. Elle aborde un thème universel analogue à celui de *Pete Goes Home*: la nécessité d'accepter la mort des jeunes en temps de guerre. Mais elle diffère par ses structures et ses stratégies.

¹⁴ La pièce date de 1945. Elle est publiée dans *On Malcolm Lowry*, pp. 167-199.

S'écartant des traditionnelles scènes dramatiques sous forme narrative, elle se compose de paroles en alternance qui accumulent l'information selon une progression régulière, sur la vie antérieure du soldat en train de mourir. Ces paroles sont organisées comme un montage juxtaposant les répliques du soldat et de la jeune Française qui tente de l'aider — tous les deux se trouvent en France — aux voix de sa mère, de son père et de sa petite amie qui se trouvent de l'autre côté de l'océan, au Canada.

Il n'y a ici aucune tentative de planter un décor réaliste ou d'adopter la forme narrative, alors que le recours à des éléments formels et rituels permet d'opérer une distanciation intellectuelle par rapport à la mort réelle et à ses effets. L'alternance de voix teintées de formalisme, de lyrisme, crée un montage persuasif et quelque peu sombre, fait d'éléments contrastés, alors que le protagoniste archétypique exerce un puissant attrait émotif que Noxon utilise pour renforcer son message de résignation. Au point culminant de la mort du soldat, ces éléments se conjuguent finalement pour jaillir en un requiem poétiquement structuré, manifestement influencé par le concept eisensteinien de montage filmique organique.

The Road to Victory

Le documentaire de guerre le plus ambitieux de Noxon, *The Road to Victory* (pièce qui a d'ailleurs donné son titre à l'ensemble du recueil)¹⁵ fut écrit pour être diffusé le jour même de la victoire des alliés en Europe, le 8 mai 1945. Dans cette longue pièce, Noxon résume le déroulement de la guerre, depuis l'ouverture des hostilités en 1939, jusqu'à la capitulation de l'Allemagne en 1945. Ici encore, Noxon évite de se confiner à la forme narrative et utilise plutôt la technique de séquences par montage¹⁶. Son montage se compose ici de fragments

¹⁵ *The Road to Victory*, pp. 25-56.

¹⁶ Noxon avait à l'esprit le terme « montage » pendant qu'il rédigeait son scénario. Il utilise le terme au moins quatre fois dans les directives de production pour faire référence à la juxtaposition et au mixage des sons et des dialogues.

encore plus minuscules que dans *Crossing at Jumièges*. Ils sont d'ailleurs plus complexes et variés. Noxon recourt à trois jeux de voix: premièrement, plusieurs narrateurs, dont un littéraire formaliste, de même que plusieurs lecteurs de nouvelles à la radio; deuxièmement, les authentiques discours (enregistrés) des célèbres protagonistes du conflit, notamment Churchill, Hitler et Roosevelt; finalement, en contrepoint à ceux-ci, les réactions aux nouvelles, regroupées sous un troisième ensemble de voix: celles des gens ordinaires de diverses couches de la population, tant en Angleterre qu'au Canada. Entre autres éléments des séquences par montage, mentionnons, bien sûr, les effets sonores et musicaux judicieusement intercalés, qui non seulement font contraste, mais encore suscitent chez l'auditeur de puissantes émotions.

Il y a quelque chose de fascinant dans la structure par montage de la pièce. Après l'introduction par le narrateur, la pièce s'ouvre sur une scène saisissante dans laquelle Ribbentrop, le nazi pur et dur, repousse d'un ton cassant, les efforts ultimes du représentant britannique, Henderson, pour éviter la guerre. Un son monocorde introduit la deuxième séquence toute en contraste et également irréaliste. L'ouverture est constituée d'une série d'effets sonores — variations ritualisées de la phrase «c'est la guerre», chacune prononcée avec un accent contrasté et séparée de celle qui suit par le hurlement d'une sirène. Les locuteurs, ici, sont complètement anonymes. Ils seront néanmoins les personnages principaux de la pièce.

La troisième séquence, introduite par un court effet sonore de transition, recourt à un montage de type plus réaliste que dans la séquence d'ouverture. Il s'agit, à proprement parler, d'une technique de montage filmique.

SON: Sirène à puissance maximale et fondu enchaîné avec bruit du vent.

EDITH: Je dois dire que de toute ma vie, Herbert, je n'ai vu autant de passagers à bord d'un navire.

HERBERT: Ne t'en fais pas chérie, ce sera probablement encore pire une fois que nous aurons rallié Belfast. Encore heureux que nous

ayons pu monter à bord...

SON: Conserver le bruit du vent, cinq brefs coups de sirène du navire.

EDITH: Qu'est-ce qui se passe?

HERBERT: Dis donc, je crois que c'est...

SON: Explosion.

OFFICIER: Poste de secours en mer. Tout le monde aux canots de sauvetage. Tenez-vous prêts à abandonner le navire.

SON: Chuintement de vapeur. Mugissement frénétique de contre-torpilleur. Fermeture en fondu. Ouverture en fondu, vacarme de circulation. (Bruits de fond)

BERT: Journal! journal! L'Athénia torpillée. L'Athénia coulée.

Cette scène va au-delà de la description ordinaire du réel dans un documentaire, c'est la fiction dramatisée d'un navire en train d'être torpillé. La façon de la communiquer n'a rien à voir avec le style de description narrative qu'on s'attend à retrouver dans un documentaire radiophonique, et que Noxon utilise amplement ailleurs dans cette pièce. Ici, il s'attache plutôt à créer, au moyen du son, ce qu'on pourrait vraisemblablement qualifier de séquence à montage filmique visuel, avec son efficace condensation de l'information et ses rapides décalages entre les prises (de vues) contrastées que l'auditeur peut se représenter à partir des indices sonores. Il y a d'abord l'introduction, sur hurlements de sirènes et du vent. La prise (de vues) se compose d'un minuscule fragment de dialogues entre des passagers du bord appuyés au bastingage; puis elle glisse soudainement sur le hurlement des sirènes, pour nous catapulter d'une calme discussion à la panique vécue sur un navire torpillé. Noxon fait un panoramique général du navire, suggéré par les hurlements des sirènes et l'explosion; puis il revient faire un panoramique de l'officier sur le pont, qui donne l'ordre d'évacuation du navire. Il y va, ensuite, d'un autre plan d'ensemble du navire en train de couler, évoqué

par le bruit frénétique des sirènes et le chuintement de la vapeur; la scène disparaît en fondu sans transition, alors qu'il y a fondu enchaîné des effets sonores avec un vacarme de circulation pour annoncer une nouvelle scène. Nous voici instantanément transportés dans une rue animée de Londres où un vendeur de journaux vaque à ses occupations journalières en annonçant le naufrage de l'Athénia. Le saisissant contraste de cette prise (de vues) finale aide à renforcer l'atmosphère tendue de la séquence dans son ensemble.

Il apparaît clairement que Noxon a conçu les trois séquences d'ouverture de la pièce dans une perspective filmique — on sent l'habile juxtaposition par montage des paroles et des effets sonores allusifs et évocateurs. Le grand choc émotif du naufrage tient à l'horreur de voir une calme conversation faire soudainement place à la scène antagoniste de l'attaque et du torpillage, qui à son tour fait contraste avec le retour à la scène paisible d'une rue de Londres. Le conflit, comme le dit Eisenstein, se situe au cœur même de l'effet créé par le montage. La séquence de ce scénario, mieux que toute explication, illustre précisément la façon dont les pièces radiophoniques de Noxon, à l'aide d'indications sonores uniquement, peuvent produire le riche effet visuel d'ensemble du montage filmique.

Le reste de la pièce comporte deux types de contenu. Un premier contenu, purement documentaire, reprend, en quelque sorte, la chronologie des événements qui ont marqué la guerre. Le second traite de la vie de quatre principaux groupes de personnages (un groupe de Cockneys, un groupe de bourgeois de Londres, une famille de Canadiens chez elle et des soldats canadiens basés en Angleterre), chacun venant en alternance offrir un élément d'information — plutôt que de le faire sous forme narrative continue. Ce deuxième contenu agit comme un commentaire critique sur le premier. La pièce tourne donc autour des réactions en alternance de chacun de ces quatre groupes disparates aux événements de la guerre. En lieu et place d'intrigue, il y a plutôt accumulation progressive de révélations qui portent sur les effets qu'a eus la guerre sur ces gens, selon une suite graduelle de séquences par montage à succession rapide. Étant donné que ces groupes forment un échantillon de la société aussi bien anglaise que canadienne, la pièce échafaude graduellement une compréhension d'ensemble, tant sur le plan intellectuel que psychologique,

de la guerre et de ses incidences humaines complexes (sur les deux nations).

En outre, et ce n'est pas fortuit, la fréquente insertion en contre-point des réactions du monde ordinaire, face à l'interprétation officielle, formelle de la guerre, représentée dans la pièce par les discours des personnages célèbres et par les reportages officiels, produit un affouillement ironique de la rhétorique de la guerre officielle. En d'autres termes, la critique est exprimée non pas directement, mais par le biais du montage et d'une juxtaposition structurée. Ce message indirect, ponctué à l'occasion d'une musique ironique, fait clairement contraste avec la technique, bien qu'il aille en substance dans le même sens. L'impatience qui découle de la situation de guerre est exprimée, par exemple, dans une scène précédente où un personnage s'oppose à ce qu'on chante *Tipperary*, parce que cela lui rappelle la première guerre mondiale... «La guerre pour mettre fin à toutes les guerres, et nous y revoici!» Ce n'est donc qu'après la fin de la guerre, dans *The Road to Victory*, que Noxon se permet d'afficher son scepticisme.

La pièce se termine par la résolution heureuse des conflits exposés dans le corps de l'oeuvre, au moyen des divers thèmes et techniques utilisés. Et ce dénouement est tout orienté vers la joie de la victoire acquise et le sentiment de gratitude qu'elle provoque. Noxon, en raccordant à la fin les fils disparates, de même que les attitudes et émotions antagonistes exprimées par le biais du montage et des techniques structurées, parvient à rendre le caractère humain et complexe de la réaction à la victoire. C'est une synthèse réussie, tant au niveau de la technique du montage qu'à celui des principaux thèmes abordés dans la pièce. Avec *The Road to Victory*, Noxon a réussi, mieux que jamais auparavant, à intégrer dans une grande pièce à piste sonore la structure et les techniques de montage filmique d'Eisenstein.

Après la guerre

Après la guerre, Noxon délaissa les documentaires didactiques à saveur sociale et politique, et se mit à produire des pièces abordant des thèmes à la fois plus particuliers et plus universels. Les plus ambitieuses et importantes de ses créations de l'après-guerre sont des dramatisations

de quatre nouvelles de son ami, le poète et romancier américain Conrad Aiken. Par leur nature même, ces adaptations se distinguaient radicalement des dramatisations radiophoniques par trop littérales et mécaniques qu'on trouvait, par exemple, dans les radioromans. Elles se rapprochaient plutôt des dramatisations originales que Shakespeare faisait de thèmes inspirés des classiques et de l'histoire ou, pour rester dans le sujet, du traitement novateur de l'histoire dans les textes filmiques d'Eisenstein, textes qui procèdent à partir d'un contenu narratif donné, mais qui le transmutent en quelque chose de tout à fait nouveau, grâce aux ressources du nouveau média de transmission.

De ces quatre pièces, la meilleure est *Mr. Arcularis*¹⁷. J'ai traité ailleurs¹⁸ de cette oeuvre qui est la transformation, par Noxon, d'une nouvelle américaine d'Aiken en un récit épique sur l'Arctique canadien. Je bornerai ici mes observations au sujet précis de cet article.

Mr. Arcularis est l'histoire impressionniste et lyrique bien connue d'un gentleman âgé de Boston, gravement malade, qui subit apparemment avec succès une opération à coeur ouvert, à la suite de laquelle il entreprend un voyage en mer pour se rétablir. Au cours de ce périple plutôt ordinaire, il rencontre plusieurs personnes résolument ordinaires, y compris une femme dont il semble s'éprendre. Mais il ne tarde pas à vivre certaines expériences plutôt étranges. Il marche en dormant pendant que, en rêve, il se voit voler dans l'espace vers l'Étoile polaire. L'histoire se termine par sa glorieuse envolée finale parmi les étoiles, à destination de Polaris. Il s'agit, en fait, de la représentation symbolique d'un anéantissement, puisqu'on apprend à la fin de l'oeuvre qu'Arcularis n'a jamais quitté la table d'opération et qu'il a succombé à l'intervention chirurgicale.

Noxon reconstitue dans la pièce les multiples réalités contrastées de l'histoire d'Aiken et les fait correspondre aux multiples plans en opposi-

¹⁷ La pièce date de 1948. Elle est publiée dans *All the Bright Company*, *Radio Drama produced by Andrew Allan*.

¹⁸ Voir chapitre sur Noxon dans *Radio Drama in Canada: a Critical, Social and Historical Survey* de Howard Fink et John Jackson (ouvrage à paraître en 1992).

tion à l'intérieur de l'esprit du protagoniste. Pendant qu'Arcularis meurt sur la table d'un centre d'opération, il traverse l'océan à bord d'un paquebot; il tombe amoureux d'une passagère qui, de façon inexplicable, est le sosie de l'infirmière de l'hôpital qu'il a laissée derrière lui à Boston; il marche en dormant dans la cale du navire et passe devant sa propre dépouille qui se trouve dans le congélateur; alors que, simultanément, il s'envole dans une céleste équipée à destination de l'Étoile polaire.

Cette réalité multiforme ressemble à celle qu'on retrouve dans *Pete Goes Home*. Noxon accentue le caractère archétypique ou mythique du voyage d'Arcularis vers la mort, évoquant ainsi les effets épiques dont nous avons relevé la trace tant dans les pièces antérieures de Noxon que dans les films d'Eisenstein (mais le caractère didactique en moins dans ce cas-ci).

Ce que Noxon ajoute à l'histoire d'Aiken, c'est d'abord une tension dramatique et un développement qui est naturellement absent dans le récit, surtout lyrique, d'Aiken. Noxon remanie la nouvelle pour en faire, dans la pièce radiophonique, une série de séquences par montage à succession rapide, dans laquelle l'extraordinaire qualité des expériences psychologiques d'Arcularis émerge par contraste avec les scènes ordinaires de la vie et des personnages qui se trouvent à bord du navire. C'est la succession de ces scènes contrastantes qui donne à la pièce *Arcularis* (de Noxon) sa structure particulière. Qui plus est, le thème de l'amour d'Arcularis, qui a quelque chose de lyrique et de mystérieux dans la version originale d'Aiken — et ne débouche pour ainsi dire sur rien avec la mort d'Arcularis —, devient le centre d'intérêt de la pièce (de Noxon). C'est, en effet, le principal symbole auquel est reliée la cause névrotique interne du trouble émotif d'Arcularis. Le fait qu'il marche en dormant et qu'il s'envole à travers les étoiles devient l'extériorisation déguisée du conflit névrotique non résolu qui découle du rapport qu'il a vécu avec sa mère dans son enfance. Il a gardé en mémoire son premier amour oedipien et le rejet d'une mère cruelle, qui est morte jeune après avoir abandonné son mari (le père d'Arcularis) pour un amant qui était justement le frère de ce dernier. Les expériences mystérieuses et le trouble psychique d'Arcularis trouvent leur explication dans le fait qu'il commence à exorciser sa névrose dans les derniers moments de sa vie.

(Noxon est allé puiser ces nouveaux détails dans l'intrigue particulièrement freudienne de la nouvelle d'Aiken intitulée *Great Circle*, qui date de 1933.)

L'histoire lyrique d'Aiken trouve tout au plus un dénouement symbolique et mythique dans l'ascension de son héros vers les étoiles, ce qui laisse intact, de façon tout à fait délibérée, l'arrière-plan mystérieux de ce conte impressionniste. Ni la souffrance psychique d'Arcularis ni les causes du voyage qu'il fait mentalement ne sont expliquées. Noxon, par ailleurs, parachève explicitement la structure dramatique de la pièce en facilitant le dénouement de la «névrose» d'Arcularis, du fait qu'il amène ce dernier à lever enfin les derniers obstacles qui l'empêchaient de faire face au souvenir des traumatismes qui, dès sa tendre enfance, ont marqué son rapport à sa mère. Le voyage triomphal et ultime d'Arcularis vers l'Étoile polaire constitue, dans l'optique de Noxon, une représentation symbolique de sa réconciliation avec son passé traumatisant, de sa victoire sur la névrose et de l'accession à une nouvelle liberté émotive, peu importe l'imminence de sa mort. Cet aboutissement psychologique du douloureux périple d'Arcularis correspond au dénouement dramatique de la pièce de Noxon. Il s'apparente à la conclusion triomphale de la guerre que Noxon imagina dans *The Road to Victory*, bien que, dans *Mr. Arcularis*, ce dénouement ne se situe pas au même niveau social et didactique que dans les documentaires de guerre de l'auteur. Cette importante pièce d'après-guerre touche davantage à l'individu et à l'humain, à l'universel.

Conclusion

Mr. Arcularis, qui fut écrite par Noxon à quelques mois seulement de la fin de sa carrière de dramaturge radiophonique, témoigne de l'efficacité de sa technique de montage radiophonique, inspirée des théories et pratiques cinématographiques d'Eisenstein, y compris les techniques de conflit par montage, la distorsion du temps, la structure de montage organique et la netteté, ainsi que les qualités épiques et universelles qu'a su donner Eisenstein à ses films documentaires. Dans la pièce *Mr. Arcularis* de Noxon (comme dans ses autres pièces marquantes d'après-guerre), l'utilisation de ces techniques n'est plus limitée au

domaine des instruments didactiques du documentaire social ou de la propagande politique, comme ce fut souvent le cas dans ses scénarios du temps de guerre. Noxon montre ici qu'il peut utiliser ces techniques à des fins artistiques plus élevées pour créer d'ambitieuses dramatiques d'une portée profonde.

Le fait de cerner l'influence d'Eisenstein sur les techniques et les structures, qui sont à la base de la dramaturgie radiophonique de Noxon, permet non seulement de faire la lumière sur la façon personnelle dont Noxon pratique la dramaturgie, mais aussi de souligner que cette influence a peut-être grandement marqué ses collègues de la dramaturgie radiophonique. Quelques-unes des techniques et structures de montage radiophonique caractéristiques des pièces de Noxon, dès 1941, sont peut-être présentes dans les pièces de plusieurs autres auteurs importants du groupe Allan, notamment Len Peterson, Joseph Schull et W.O. Mitchell. Est-il possible que les techniques filmiques dont on trouve de nombreux exemples dans les pièces de Noxon — ses montages, les symboles sonores, les structures non linéaires et en pas à pas, de même que les accents épiques — aient exercé une influence marquante sur d'autres dramaturges radiophoniques de l'âge d'or de ce média au Canada? Cela ferait l'objet d'un autre débat.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)